

М. Лобанов

Новочеркасская рукопись

НОВОЕ О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. ЛИСТОПАДОВА

Пяти томный труд А. Листопада «Песни донских казаков» (М.—Л., 1949—1954) на сегодняшний день остается самым крупным собранием русских народных песен с нотами. Отечественная музыкальная фольклористика пока не знает другого издания, столь же широко представившего читателю местную песенную культуру. Работа, проделанная им, впечатляет размахом и сложностью поставленных задач, силой творческой самоотдачи в их осуществлении. Почти не пользуясь фонографом¹, ученый записал на слух для своего донского собрания 1200 напевов², среди которых — множество чрезвычайно разветвленных протяжнопесенных мелодий. Все напевы были воспроизведены им в многоголосном звучании, а не в исполнении певцов-одиночек, и в полном объеме. «В своих работах при записи напевов мы старались не упустить ни одной вариации»³, — писал Листопадов. Не случайно его дореволюционные публикации неоднократно были отмечены медалями и премиями⁴.

¹ Листопадов собирал песни в ту пору, когда фонограф еще только входил в фольклористику. Если в начале своей деятельности собиратель был сторонником механической звукозаписи («Прекрасным пособием, а в некоторых случаях даже единственно возможным для нас средством музыкальной записи служил фонограф», — отмечал он в своем исследовании «Народная казачья песня на Дону». Труды Музыкально-этнографической комиссии ОЛЕА и Э, т. I. М., 1906, с. 165), то позднее он отрицал преимущества расшифровки в сравнении со слуховой записью напева. («Фонографический метод приобретет все качества непогрешимости тогда, когда механическая нарезка будет сопровождаться ее столь же автоматической саморасшифровкой, свободной от всяких субъективных впечатлений», — утверждал он в статье «Методы собрания и записи народных песен». В кн. «Песни донских казаков», т. III, М.—Л., 1951, с. 18).

² В общей сложности им записано на слух 1800 песен, в том числе 350 таджикских, 17 калмыцких, 40 украинских. См.: А. Листопадов. Автобиографические заметки. «Советская музыка», 1948, № 7.

³ А. Листопадов. Народная казачья песня на Дону. Указ. изд., с. 179.

⁴ Золотую медаль и премию «В память международных конгрессов по антропологии и доисторической археологии» получили в 1912 году «Песни донских казаков», собранные в 1901—1903 гг. А. М. Листопадковым и С. Я. Арефиним». Вып. I. М., 1911; большую серебряную медаль «За изучение мелодий донских песен» — работа «Народная казачья песня на Дону».

Успех в нотировании и записи на слух народной музыки зависит не только от чисто музыкальной одаренности и подготовки собирателя, но и от того, насколько верно понимает он закономерности фиксируемого материала. Научно-творческое наследие Листопада сохраняет живой, не исторический интерес для современной фольклористики именно благодаря последнему. Совершенно самостоятельно, в противоположность существующим в его время знаниям о народном многоголосии пришел он к выводу о функциональных различиях голосов — о противопоставлении «дишканта» (верхней мелодической линии) хоровой партии всех остальных певцов. Теория донского многоголосия, разработанная им, полностью актуальна и в настоящее время и лишь уточняется в каких-то частностях, тогда как иные из позднейших исследований по русскому народному многоголосию уже отошли в область истории науки.

Столь же точным было у Листопада и понимание ритмико-композиционной стороны песни. Показательно, что распределение словесного текста под нотами напева всегда в его записях естественно и удобно, мелодические строки имеют, как правило, типичные для русской народной песни фигуры мелодико-текстового ритма. А ведь подтекстовка представлялась в прошлом веке наиболее трудной задачей даже для таких музыкантов, как М. Балакирев⁵.

С большой тщательностью подходил Листопадов к содержательной стороне казачьей песни, что обусловило убедительность разбивки материала по тематическим группам. Публикации его обогащены этнографическими описаниями, заметками, выдающимися замечательную наблюдательность исследователя.

И все же собранием Листопада фольклористы пользуются, скажем так, не безоговорочно. Во-первых, замечены разночтения в одних и тех же напевах в пяти томнике и более ранних публикациях; хотя и мелкие, непринципиальные, но касающиеся не просто оформления записей, а состава некоторых созвучий, количества хоровых партий, изредка даже и мелодических оборотов. Во-вторых, установлено, что в «Песнях донских казаков», в сравнении с сохранившимися рукописями экспедиции, словесные тексты обогащены существенными подробностями. Б. Добровольский, глубоко изучивший данный вопрос на основании не только рукописей, но и дневников донского собирателя, объясняет это приверженностью ученого в период подготовки пяти томника методу сводной редакции, то есть внедрению в публикуемую запись деталей, почерпнутых в других ее вариантах⁶. В-третьих, полевая собирательская работа на Дону, развернувшаяся в последнее время⁷, помогла выявить, какие же стиливые особенности местного многоголосия нашли отражение в «Песнях донских казаков», а какие остались в нем неучтенными⁸.

⁵ См.: Е. Гиппиус. Исследование. В кн.: М. Балакирев. Русские народные песни. М., 1957.

⁶ См.: Б. Добровольский. Работа А. Листопада над песенным фольклором донских казаков. В кн. «Народная устная поэзия Дона». Ростов-на-Дону, 1963. Этот метод, применявшийся иногда крупнейшими фольклористами прошлого века, например, П. Киреевским, был поддержан Листопадковым в начале его научной деятельности (см. А. Листопадов. Народная казачья песня на Дону. Указ. изд., с. 175—177). В 30-е годы, когда донской собиратель приступил к подготовке пяти томника, фольклористика уже окончательно отказалась от этого метода.

⁷ Собирательство на Дону вели И. Свиридова (см. ее статью «Песенные традиции Дона в публикациях Листопада»). «Советская музыка», 1973, № 12), А. Кабанов, Д. Покровский, Т. Рудиченко.

⁸ См.: Т. Рудиченко. О песенной традиции родины А. Листопада (к вопросу о многоголосии донской казачьей песни). В сб. «Традиционное и современное народное музыкальное искусство». Сб. трудов ГМПИ имени Гнесиных. М., 1978.

Сложная текстологическая проблема, поставленная музыкальным наследием Листопадова, не во всех случаях объясняется сознательным стремлением к искусственному возвышению издаваемого материала (особенно, когда дело касается музыкальной стороны). Вполне возможно, что верное понимание структуры местного многоголосия пришло к исследователю лишь в процессе собирательской работы, и первые записи с течением времени перестали его удовлетворять. Как быть в этом случае: то ли слепо следовать полевым записям и ранним публикациям, то ли, самокритично взглянув на свой труд, попытаться усовершенствовать его соответственно изменившимся представлениям? Учтем, что примерно 1100 из 1200 песен пятитомника были записаны собирателем в первое десятилетие его деятельности (1893—1903 годы)⁹, а работа над подготовкой пятитомника началась в 1937 году. Листопадов, конечно, предпочел второе. Но отсутствие объективного «снимка» — имею в виду фонограмму — не позволило ему реконструировать пропетое. В нотировках произошла замена одних гипотетических деталей другими.

Возможно, и сам собиратель оказался в нотировках своих не до конца последовательным и не подал многоголосие так, как он его теоретически осознал. Ведь его пронизательное описание казачьего хорового пения многие годы оставалось незамеченным в фольклористике, где господствовала теория о функционально не дифференцированных подголосках, сводящихся в кадансах в унисоны. В плане приближения к этой концепции народного многоголосия, стоящей, по существу, на уровне знаний Ю. Мельгунова и Н. Пальчикова, и был трактован Листопадовым издаваемый материал.

Ценнейший песенный материал, собранный Листопадовым, в значительной мере выпал из ныне бытующего репертуара и невозвратим для новой фиксации. Исключить его из состава русского фольклора, однако, совершенно невозможно — такая утрата будет невозможной. Поэтому фольклористы стремятся разыскать записи собирателя, наиболее приближенные к моменту исполнения песни и послужившие текстуальной основой для позднейших редакционных модификаций, чтобы положить их в основу работы над донскими материалами¹⁰.

В одном из своих писем В. Пасхалову в 1942 году Листопадов писал о постоянной тревоге за сохранность своих рукописей: «Пронести через две революции, через многотысячекилометровые пути в Среднюю Азию и обратно <...> пронести через несчастные случайности, грозившие материалу гибелью, как «всеношное» лежание его на дне Дона в глубоком месте в результате неудачного переезда на пароме в 1915 году или пожар в Саратове в 1919 г., пронести через эти волчьи ямы на протяжении сорока пяти лет и донести до возможности закрепления в печати и публикации, начиная с 37 года и, наконец, до принятия в 1939 году к изданию, и — ожидать теперь ежеминутно возможной утери от какой-нибудь немецкой бомбы или от случайной

искры — это было [6] для меня равносильно утере самой жизни»¹¹. Однако рукописи донского собирателя частично дошли до нас.

Разнообразные материалы, относящиеся большей частью к последним годам жизни Листопадова, но содержащие в небольшом количестве и дореволюционные записи, хранятся в Центральном музее музыкальной культуры. В государственном архиве Ростовской области (ГАРО) находятся рукописи, по времени близкие к полевой работе Листопадова, а может быть, сделанные и непосредственно во время нее. Это — словесные тексты песен, собранных им совместно с Арефиным во время Донской песенной экспедиции. По окончании последней материалы были переданы в распоряжение финансировавшего ее учреждения, и это обстоятельство оказалось счастливым, хотя в свое время оно препятствовало Листопадову в работе. Данные материалы, принадлежащие скорее всего Арефину, и были изучены Добровольским и положены в основу повторной публикации исторических песен из пятитомного собрания. Ноты Листопадова находятся в ГАРО в незначительном количестве. «Рукописей полевых записей напевов сохранилось чрезвычайно мало», отмечал Добровольский, из-за чего анализировать музыкальные записи труднее, чем словесные, а то, что хранится в ГАРО, не может «раскрыть всей сложности работы Листопадова над нотными записями»¹².

В 1981 году, однако, выяснилось, что в Новочеркасске в Музее истории донского казачества хранятся какие-то рукописные ноты. В фондах Музея мне выдали рукопись, озаглавленную «Ноты А. М. Листопадова (нотные записи А. М. Листопадова периода Донской песенной экспедиции 1902—1903 г.)»¹³. Пожелтевшие большие листы нотной бумаги исписаны чернилами. Аккуратным почерком, почти без помарок, следуют друг за другом записи песенных мелодий. Рукопись насчитывает 336 страниц, нумерация напевов обрывается на № 720. Уже первое знакомство с нею убеждает, что это — переписанные на белом материале экспедиции, сданные — так же, как и словесные тексты, — Донскому статистическому комитету в качестве отчета о проделанной работе. По какой-то случайности ноты были разобщены с текстами, попали в различные архивные хранилища и, никому из фольклористов не известные, покоились в Новочеркасске без движения.

Высказанное предположение подтверждают данные маршрута Донской экспедиции. Начав свои исследования от хутора Исаева Ермаковской станицы, собиратели далее спустились по реке Донцу до станицы Кочетовской, повернули вверх по Дону и, переправившись через него, продолжили сбор песен в хуторе Холодном Мариинской станицы — и т. д.¹⁴. И в том же порядке — по обследованным населенным пунктам — располагаются напевы в рукописи: сначала идут записи из Исаева, затем — станиц Усть-Быстрианской с хутором Кременским, Нижне- и Верхне-Кундрюческой, Кочетовской и других. «Станицею Старочеркасскою закончи-

⁹ 400 песен записаны в 1893—1901 годах в родной станице Екатеринославской (ныне Краснодонской) и 700 — во время почти девяти-месячной Донской песенной экспедиции (1902—1903), финансированной Донским областным статистическим комитетом. В этой экспедиции А. Листопадов записывал напевы, а его сотрудник С. Арефин — тексты песен (см. А. Листопадов. Записи народных песен на Дону в 1904 г. В кн. «Песни донских казаков», т. V. М.—Л., 1954, с. 7).

¹⁰ См. публикацию некоторых из них в четырехтомном издании «Исторические песни». Л., 1960, 1966, 1971, 1973.

¹¹ А. Листопадов, В. Пасхалов. Из переписки. «Советская музыка», 1973, № 12, с. 71.

¹² Б. Добровольский. Работа А. М. Листопадова... Указ. изд., с. 246.

¹³ Пользуясь случаем, выражаю благодарность за содействие в работе директору Музея истории донского казачества Л. Гурову и заведующей фондами Н. Шмойловой.

¹⁴ См.: А. Листопадов. Народная казачья песня на Дону. Указ. изд., с. 162.

ли свои исследования 8 июня 1903 года»¹⁵, — завершает Листопадов описание маршрута. Четыре напева этого населенного пункта, сто первого на пути экспедиции, заканчивают и нотную рукопись.

Найденные нотировки, таким образом, отражают работу Донской песенной экспедиции, сделаны в ее ходе в порядке чистой переписки сразу же по окончании записи. В этом убеждает еще один неопубликованный документ из фондов Музея истории донского казачества: письмо Листопадова директору от 6 января 1946 года, где, в частности, говорится: «Сорок лет назад, по окончании музыкально-этнографической экспедиции на Дону, проведенной мною, материалы ее, после снятия с них копий, к сожалению, не проверенных и надлежаще не скрепленных, были оставлены в музее на хранение. Одновременно оставлены были там же фотографические негативы снимков и фонографические валики уникальной ценности». Из приведенной выдержки совершенно недвусмысленно следует, что подлинником материалов экспедиции Листопадов считал записи, хранящиеся в Музее, а для дальнейшей работы он получил в свое распоряжение копии, вызывавшие у него какие-то сомнения.

Запись напевов в рукописи действительно сильно отличается от тех же самых напевов в собрании «Песни донских казаков». Нет непременно в пятитомнике размещения музыкального материала на двух нотососах, объединенных акколадой, нет четкого подразделения хоровых партий — сопрано, теноров, басов, нет, наконец, членения мелодии на такты. Правда, чертой «в виде тактовой» (по выражению К. Квитки) отделены друг от друга мелодические строки. Все без исключения напевы расположены в рукописи на одном нотном стане. Подобное размещение отнюдь не стесняет запись, ибо никаких трех-четырёх хоровых партий рукописи не содержат. Совершенно твердо зафиксирована Листопадовым только одна мелодическая линия, которую он передает нотами со штилями, направленными преимущественно вниз. Над этой линией надстраивается вторая, записанная нотами со штилями вверх. Но эта линия выписана несистематично: в каких-то частях напева она обрывается, затем включается снова. В сольных запевках ее фрагменты очень кратки, как незначительные ответвления от нижней линии¹⁶. В хоровых частях напева участки верхней линии гораздо плотнее. Во всех образцах рукописи встречаются, кроме того, ноты в виде мелких, не снабженных штилями точек. Это не мешает в определении их длительности: графически они совмещены с нотами, имеющими штиль:

Рукопись, №540, с. 256



¹⁵ Там же.

¹⁶ Т. Рудиченко, заметившая такие же расхождения в сольных запевках песен, опубликованных в приложении к исследованию Листопадова «Народная казачья песня на Дону», справедливо определила их как сводку междустрофных вариаций (см. ее статью «О песенной традиции родины А. М. Листопадова», с. 210). Не меняет сущности этого наблюдения предположение о появлении таких вариаций в результате повторного исполнения песни.

Может быть, данные различия в написании призваны противопоставить стабильные фрагменты напева вариациям частного, единичного порядка, либо же просто отделить записанное наиболее точно — за что сам собиратель безоговорочно ручался — от тех мест, в передаче которых он не был уверен. Менее вероятно появление нот без штилей в качестве наметок для будущей обработки полевой записи в предполагаемом издании. Сам автор нотировок, возможно, и сохранил бы свои наметки при переписке, но вряд ли позволил помогавшему ему лицу (найденная рукопись выполнена двумя почерками) копировать что-либо заведомо на правах предположения: разве такие результаты ожидалась от экспедиции?

Важнейшее достоинство найденной рукописи в том, что она в гораздо большей степени, чем какие-либо другие, ей предшествующие, дает объективное представление о хоровом исполнении песен. Мы можем судить об этом на основании самой методики, последовательности слуховой записи. Она опиралась на научно-теоретические представления Листопадова о структуре многоголосного донского пения. В чем же заключается эта методика?

По нотировкам видно, что собиратель вначале фиксировал ту линию напева, которую «образует основная мелодия с сопровождающими ее вариациями других голосов»¹⁷, то есть нижнюю линию. Лишь по завершении этого задания начинается запись верхней линии — «дишканта». Данному правилу Листопадов следовал неукоснительно. Именно поэтому в его нотировках нижний голос представлен всегда полностью, тогда как «дишкант» — частично (это зависело от того, удалось ли собирателю уложиться в оформлении записи за время исполнения песни). Собственно напевом песни автор нотировок считал лишь нижний голос, верхний же казался ему необходимым дополнением: «переливы и скачки подголоска дают впечатление полноты и своеобразной законченности»¹⁸. В этом же свете нижняя линия представлялась ему стабильным, а подголосок — импровизационным, изменчивым компонентом песни. Исполнитель «дишканта» должен «выводить» голосом иногда довольно замысловатые фигурки (ходы), варьируя их по своему умению и разумению¹⁹. Учитывая это, собиратель подавал в «твердой» нотации какие-то устойчивые, из строфы в строфу повторяющиеся детали подголоска. Услышанные же в разных куплетах варианты он тоже стремился зафиксировать и выписывал их прямо в напеве, один под другим, но, к сожалению, без указания, в какой по счету строфе встретился тот или иной. Так в верхней линии возникли участки сводной записи, причем для единичных вариаций, по-видимому, и предназначались ноты без штилей²⁰.

По степени полноты слуховые записи Листопадова превосходят предшествующих собирателей. Музыканты прошлого века фиксировали сольные варианты хоровых песен, представляющие зачастую выборку ярких интонаций из разных партий. Прибавляя к первоначально записанной ос-

¹⁷ А. Листопадов. Народная казачья песня на Дону. Указ. изд., с. 178.

¹⁸ Там же.

¹⁹ А. Листопадов. Автобиографические заметки. Указ. изд., с. 53.

²⁰ «Вся искусственность нашей укладки заключается только в известном комбинировании вариаций, которые в народном исполнении появляются не одновременно, как у нас, а по мере следования стихов песни». А. Листопадов. Народная казачья песня на Дону. Указ. изд., с. 192.

нове фрагменты «дишканта», Листопадов делал резкий скачок вперед в полноте фиксации народно-хорового звучания.

Экспедиционные записи Листопадова, как показывает новочеркасская рукопись, характеризуются не только верным пониманием нотированного материала, но и тенденцией к документально-беспристрастной их передаче. Средствами, имеющимися в начале века, невозможно было зафиксировать казачью песню во всех подробностях ее многострочного, богатого разнообразными вариациями исполнения. И собиратель осознавал существующее положение вещей, оставив в верхнем голосе своих нотировок пропуски. Это надо поставить ему не в упрек, а в заслугу: с жесткой самокритичностью он указывал подобным образом детали напева, ускользнувшие от его внимания, сумев показать их местоположение в мелодической линии.

Поскольку нотировки Донской экспедиции обнаружены недавно и неизвестны фольклористам, обращаемым к пятитомнику, следует охарактеризовать принципы подготовки Листопадовым своих рукописных материалов к публикации.

Основное направление издательско-редакторской работы — переложение двух линий донского многоголосия на трех-, четырехголосный хоровой состав. Об этом пишет сам ученый²¹. Фактурные изменения он осуществлял тремя способами: дублировкой голосов; введением в хоровые партии мелодических фрагментов, не содержащихся в рукописи; созданием новых хоровых партий из тонов, приведенных в рукописных нотировках в качестве вариантов различий. Все перечисленные способы применялись чаще всего не порознь, а в комбинации друг с другом.

Второе направление в работе Листопадова над своими музыкальными записями — замена плотных трех-, четырехголосных аккордов более легкими созвучиями. Например, в издании — квинта, в рукописи — трезвучие. Подобное облегчение гармонии соответствует стилистике народной песни.

Третье, постоянно прослеживаемое направление в авторской редакции, заключается в некотором выравнивании, закруглении мелодического развития, подчеркивании кульминаций либо кадансовых унисонов. При сопоставлении рукописи и издания «Песни донских казаков» обнаруживаются и иные различия: ритмические растяжки или сжатия, архаизация ладового колорита путем введения в верхнюю хоровую партию оборотов старинных ладов и пр. Но все это имеет частный характер, поскольку встречается в редких случаях.

Степень текстуальной близости рукописных нотировок и их редакций в пятитомнике весьма различна. В исключительных случаях — полное несовпадение, свидетельствующее, по-видимому, о неудовлетворенности собирателя собственной полевой записью. Зная, что собиратель совершил в 1904 и 1911 годах повторные поездки для уточнения ранее сделанных им нотировок, можно предположить, что в основу публикации он положил более поздние записи, к сожалению, не обнаруженные в рукописном виде. И все же значительная часть песен пятитомника почти тождественна своему рукописному первоисточнику. К ним относится, в частности, «Да во поле, во поле» (т. I, ч. I, № 56), отличающаяся от экспедиционной нотировки № 28 включением в

«дишкант» дополнительно двух-трех нот, унисонной дублировкой и превращением трезвучий в двухголосные созвучия:

Рукопись, №28, с. 19, оригинальная тональность В

Хор

Издание

Да ва по-ли, по-ли, ва чистом по-ли

Да во по-ле, во по-ле, во чистом по-ле

да там рос, вы-рос-тал сыр-зи-ле-ный дуб

да там рос, вы-ра-стал сыр-зе-ле-ный дуб

Среднюю степень близости иллюстрирует, например, былинная песня «Как у нас ноне солнце» (там же, № 23; в новочеркасской рукописи № 155). Нижняя линия распределена здесь между различными хоровыми партиями; добавленные собирателем фрагменты (партия сопрано, такт 2, теноров — такты 3 и 6) интонационно более заметны и композиционно более развернуты в сравнении с тем, что внесено в предыдущий напев:

Рукопись, №155, с. 83

Издание

Как у нас но-ня солнца ста-ла на ве-чер, а у

кня-зя бе-се-да ста-ла на-ве-сель да кня

-ги-ня по-се-ню-шкам по-хэ-жи-во-ла.

²¹ Там же.

Преобладает именно средняя степень близости публикуемых записей рукописным источникам, при этом подобное соответствие весьма многообразно. Да и каждый из напевов пятитонного собрания обнаруживает, как показывают рассмотренные примеры, индивидуальную комбинацию нескольких редакторских приемов, выработанных Листопадовым. Представляющие каждый раз в ином сочетании, примененные в различном объеме, они не позволяют умозрительно, без обращения к первоисточнику, выделить в публикациях Листопадова текстуальную основу и обогащающие ее слои записи.

Фольклористическая деятельность Листопадова стоит особняком в отечественной науке о народной музыке. Те неясности, которые она еще таит, никак не умаляют раскрывающееся в его трудах глубокое понимание им донской песенной культуры и огромное мастерство в ее отображении. Это значительный вклад, внесенный замечательным знатоком старинной казачьей песни в наши знания о русском музыкальном фольклоре.

3. Сайдашева Необходим сравнительный анализ

В этой статье нам хотелось бы привлечь внимание к мало исследованному пока процессу переинтонирования татарских композиторских песен во время их фольклоризации.

Как известно, те или иные изменения, происходящие в общественной жизни, всегда находят непосредственное отражение в народно-бытовом творчестве. Развитие капитализма, рост городов вызвали формирование культуры, которая удовлетворяла новым жизненным интересам, эстетическим потребностям и вкусам различных слоев населения. Так возник еще один пласт народного творчества татар — городской фольклор, в котором наиболее широко представлены так называемые «скорые» песни («кыска кейлэр»). Их отличает лаконичность, подвижный темп, простая мелодия, несложная ритмика. Широкое распространение среди рабочих и демократической интеллигенции сделало эти напевы основным мелодическим истоком песен времен гражданской войны. А главной темой стала героика борьбы; соответственно трансформировались тексты, и иначе зазвучали напевы: они приобрели четкость маршевого движения, волевой решительный характер.

Именно эти процессы имел в виду Б. Асафьев, когда писал, что «новые люди, новое идейное устремление, иная настроенность эмоций вызывают иные интонации или переосмысливают привычные». И далее: «отбор, переосмысление, проба... происходят через переинтонирование»¹. Исходя из асафьевского понимания, И. Земцовский выделяет два рода преобразования фольклорного мелоса: 1) в системе композиторской музыки и 2) в системе самого фольклора. «Переключение мелоса из одной системы в

другую,— пишет он,— сопровождается обычно переинтонированием»...².

В фольклорный процесс входит и еще один вид переинтонирования — композиторских песен, как профессиональных, так и любительских. В принципе взаимоотношения профессиональной и народной музыки, как известно, исследуются во многих работах. Причем данная проблема рассматривается применительно не только к творческой практике какого-либо композитора либо определенной группы, но и к развитию того или иного жанра профессионального музыкального искусства, а также в трудах «общетеоретического характера»³. Но все же здесь еще немало нерешенных вопросов.

В татарской советской песне еще в 20-е годы происходит сплав характерных народных элементов с маршевыми интонациями русских революционных гимнов, а также новых, в том числе комсомольских, песен. В опусах С. Сайдашева переосмысление данных источников приобрело достаточно сложные формы. Это сказалось прежде всего в типе мелодии, в частности — в коротких отчеканенных возгласах призывного и декламационного характера.

В 30-е годы татарские композиторы успешно осваивают иные стилевые источники — русский бытовой романс и русскую солдатскую песню.

Заметно обновился музыкальный язык советской татарской песни в послевоенный период. Любопытно, что источником переинтонирования — помимо характерных общих черт русского искусства — стали конкретные образцы; например, ряд подражаний вызвали популярные «Дан приказ — ему на запад» Дм. Покрасса и «Песня о Щорсе» М. Блантера.

Подобные процессы, повторим, так или иначе изучены. Что же касается другой важной области, а именно фольклорного преломления авторского песенного творчества, то она до сих пор почти не рассматривалась нашим музыковедением. Обращаясь к ней в рамках татарской национальной культуры, мы также ограничимся пока лишь отдельными наблюдениями.

Рождение профессиональной песни, как и всей татарской музыки, связано с театром. Большинство песенных номеров из спектаклей с музыкой С. Сайдашева широко зазвучали в быту и зажили самостоятельной жизнью; среди них было немало лирических напевов. Причина прежде всего в том, что переживания героев спектаклей отвечали настроениям масс, в частности молодежи. Доказательство тому — фольклоризация таких песен, как «Соловей», «Алые цветы» из драмы «Родина»; «Огни, что мы зажгли...» и «Песня о реке Кандр» из пьесы «На Кандре» К. Тинчурина; «Песня девушек», «Эх, весело на посиделках» из пьесы «Бишбуляк» Т. Гиззата, две песни Раисы из спектакля «Очи» Х. Фаткуллина.

Широкой популярности этих опусов способствовали радиопередачи, в которых не раз выступали первые исполнители песен С. Сайдашева — С. Айдаров, Г. Кайбицкая, С. Садыкова, М. Рахманкулова и др.

В те же годы активно заявила о себе композиторская

¹ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 263.

² И. Земцовский. Переинтонирование как сущность творческого подхода к фольклору. В сб. «Фольклор и композитор». Л.—М., 1978, с. 53.

³ Назовем, к примеру: Г. Головинский. Композитор и фольклор. М., 1981.